Art Research Letters 艺术研究快报, 2026, 15(4), 609-614
Published Online November 2026 in Hans. https://www.hanspub.org/journal/arl
https://doi.org/10.12677/arl.2026.154082

Hans汉斯

“岁寒三友”图式的形态建构与语义演变

门　航，宋　清*

西安美术学院版画系，陕西　西安

收稿日期：2026年10月10日；录用日期：2026年11月1日；发布日期：2026年11月12日

摘　要

松、竹、梅并置的“岁寒三友”是中国绘画史上流传最广的题材之一，其图式经历了从文人诗文意涵到图像程式的漫长演变。本文以图式的形态建构与语义演变为线索，结合文献考证与绘画史资料，梳理“岁寒三友”从《论语》“岁寒后凋”的比德源头，到宋代文禅交融背景下文人图式的确立，再到元代文人笔墨对题材的深化，最终在明清定型为覆盖院体与文人画的程式化图像这一完整历程。研究表明，三友图式在中国画内部的每一次形态转换，都对应着创作群体与文化语境的更替；其语义也从士人的道德自喻，逐渐沉淀为兼具比德内涵与吉祥寓意的、流传广泛的文化图式。对绘画本体的考察显示，松竹梅三者在笔墨语言上的分工——干、叶、花——正是三友图式得以持续生长的形式基础。

关键词

岁寒三友，松竹梅，图式，文人画，花鸟画

The Formal Construction and Semantic Evolution of the “Three Friends of Winter” Pictorial Schema

Hang Men, Qing Song*

Department of Printmaking, Xi’an Academy of Fine Arts, Xi’an Shaanxi

Received: October 10, 2026; accepted: November 1, 2026; published: November 12, 2026

Abstract

The grouping of pine, bamboo, and plum as the “Three Friends of Winter” is one of the most widely circulated subjects in the history of Chinese painting, and its pictorial schema underwent a long

*通讯作者。

文章引用: 门航, 宋清. “岁寒三友”图式的形态建构与语义演变[J]. 艺术研究快报, 2026, 15(4): 609-614.
DOI: 10.12677/arl.2026.154082

evolution from the literary and poetic connotations of literati culture to an established pictorial formula. Taking the formal construction and semantic evolution of the schema as its thread, and drawing on textual research and historical materials of painting, this paper sorts out the complete trajectory of the "Three Friends of Winter": from the moral-allegorical origin of "withering last in the cold" (sui han hou diao) in the Analects, to the establishment of the literati schema against the background of the interpenetration of literati culture and Chan Buddhism in the Song dynasty, to the deepening of the subject through literati brushwork in the Yuan dynasty, and finally to its fixation in the Ming-Qing period as a conventionalized pictorial program covering both academy-style and literati painting. The study demonstrates that within Chinese painting, every formal transformation of the Three Friends schema corresponded to a shift in the community of creators and in the cultural context; its semantics likewise gradually settled from a moral self-allegory of the literati into a widely circulated cultural schema that combines moral-allegorical connotations with auspicious meanings. An examination of the painting itself reveals that the division of labor among pine, bamboo, and plum in terms of brush-and-ink language—trunk, leaf, and blossom—is precisely the formal foundation that has enabled the continuous growth of the Three Friends schema.

Keywords

Three Friends of Winter, Pine, Bamboo, and Plum, Pictorial Schema, Literati Painting, Flower-and-Bird Painting

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Open Access

1. 引言

"岁寒三友"以松、竹、梅三种耐寒植物为组合对象，是中国绘画中辨识度最高的题材之一。然而，今日其被视为"传统"乃至"民俗"的母题，最初却主要是文人士大夫圈层的话语。学界普遍认为，"岁寒三友图"最早出现在宋代，以松竹梅三物组成艺术群象，其图式缘起受到江南禅画与文人画发展的双重影响，与宋代文禅交融、水墨画发展、宗教文化重心南倾等因素密不可分[1]。从宋代文人笔下的墨戏小品，到明清院体的工笔巨障与文人案头的写意册页，三友图式在中国画内部完成了一次意味深长的身份转换。本文所要追问的正是这一转换本身：三友图式如何在数百年间从文人意涵走向图像程式？每一次形态变化背后，是哪些文化力量在起作用？在方法上，本文以花木画题材演进史为背景，将图式研究置于唐宋元明清绘画发展的纵向脉络之中，兼顾画史文献与画作著录，力图呈现这一母题在中国画内部相对独立的演化轨迹。需要说明的是，本文讨论范围以中国画本体——卷轴、册页及画史画论中的松竹梅题材——为主线，兼及图式向器物装饰的延伸；唯有如此，才能既看清图式在中国画自身语言系统中的生成与演变，又不遗漏其在更广媒介中的传播形态。就研究现状而言，既有成果大致沿三条路径展开：一是起源考订，集中于三友图式的宋代缘起与文禅交融背景，为题材进入绘画提供了年代与成因上的基本判断；二是个案分析，多围绕王冕墨梅、边景昭花鸟等代表画家的风格与技法展开，呈现出个人图式的具体面貌；三是图像内涵，侧重松竹梅的比德寓意与吉祥象征，阐发其文化语义[2] [3]。这些研究为理解三友图式奠定了坚实基础，但亦存在两点不足：其一，多止步于某一时代或某位画家，缺乏对图式跨时代建构过程的纵向贯通；其二，较少从图式学角度对"图式"与"程式"作出概念上的区分，也较少关注图式在不同媒介间的传播转换。本文即试图在以上两点上有所推进。

需要预先说明的是，本文对"图式"(schema)与"程式"(formula)两个核心概念作如下区分。图式指

一种相对灵活的、约定俗成的图像组合范式，它是画家在长期实践中习得的、对某一母题稳定而可变的组织方式，既保证母题的可辨识性，又为个体风格留出调整空间；程式则指一种更固化、可复制、具有明确规范和教学功能的图像模板，它脱胎于图式的反复使用，经由代际传承与画谱编纂而趋于定型，成为画工与后学可直接临摹的蓝本。这一区分与贡布里希关于画家以既有图式为起点、通过不断修正以实现再现的理论一脉相承[4]。在本文的论述中，宋元阶段三友母题更多以图式的形态存在，至明清则逐步向程式转化；但二者的界限并非截然分明——图式中已有程式化的趋向，程式中亦保留着图式的弹性。

2. 比德之源：从“岁寒后凋”到“三友”并置

“岁寒三友”的观念根基，可以上溯到儒家比德传统。《论语·子罕》载“岁寒，然后知松柏之后凋也”，以松柏经冬不凋比喻君子坚韧不拔、不改初心的品格。这一经典表述为后世植物审美确立了“岁寒”与“德性”的关联范式。至魏晋时期，士人对竹的审美欣赏已发展出以竹比德、以竹言情两条主观路径，实质性地促成了后世“四君子”与“岁寒三友”等优势自然审美对象的形成[5]。松、竹、梅三种植物由此各具人格化内涵：松有“意志刚强，高风亮节”，竹有“筛风弄月，潇洒一生”，梅有“冰肌玉骨，独天下而春”而不争春的高贵个性。梅作为果木在中国有三千余年栽培历史，其凌寒开放的花期特征更强化了“岁寒”品格的自然对应[6]。就梅的物用史而言，其果实与花均被古人利用，既入日常饮食，又供审美欣赏，这一物质积淀使梅的品格化拥有远比单纯观赏更坚实的文化基础。同时，比德传统并未局限于松柏一隅，而是不断向其他植物扩展，梅、兰、竹、菊乃至荷花等皆被陆续纳入“岁寒”与“君子”的比德意象群，三友正是其中结构最凝练、流传最广的一种组合形态。

“三友”之名与三物并置的组合方式，则完成于宋代诗文。南宋遗民诗人林景熙有“种梅百本，与乔松修篁为岁寒友”之句，被视作“岁寒三友”之称的直接来源；在此之前，北宋诗人林逋《山园小梅》“疏影横斜水清浅”的咏梅传统，以及《诗经》“绿竹猗猗”的比兴积淀，已为三友组合铺好了文学谱系[6]。值得留意的是，“三友”并非三种植物意象的简单叠加，而是“岁寒”这一时令–道德场景下的关系性建构：三者共享寒冬语境，以各自的姿态共同完成对“岁寒后凋”之德的呈现。这正是三友图式区别于单题花木画的关键——它的意义不在任一物象本身，而在于三者的并置关系。这一观念结构，为日后绘画中松竹梅的组合构图提供了先在的意义框架，也解释了为何三友题材天然倾向于“组合成图”而非孤物独写。松意象的塑造历程同样表明，从经学典籍中的比德符号到绘画中的图像母题，松的每一次形象转化都伴随着文化意涵的累积；竹与梅的审美史亦复如是，三者各自漫长的意象积淀，是三友并置得以成立的前提[7]。

3. 宋代：文禅交融中的图式确立

如果说比德传统提供了三友图式的思想资源，那么宋代文人画的发展则提供了其图像化的现实条件。唐宋元时期是花木画独立与兴盛的阶段，花木文化广泛关联宫廷、贵族、士人、僧道与普通百姓的生活；三友题材正是在这样广阔的接受土壤上，才获得了从诗文意象转化为绘画图式的现实可能[8]。北宋文人画理论体系在苏轼等人手中确立，强调画家的修养、传神与“书画当观韵”的审美标准[9]；至南宋，文人画创作主力转移到水墨竹石花卉，开绘画与诗、书、印结合之先河。松、竹、梅正是这一水墨转向中最受青睐的题材。与此同时，北宋徽宗朝编纂的《宣和画谱》花鸟叙论明确提出“多寓兴于此，与诗人相表里”，将花鸟画与诗骚比兴传统相贯通，为松竹梅等寓德题材的绘画地位提供了官方文献背书；画史所载宋徽宗《瑞鹤图》一类作品，正是以祥瑞寓意延续这一托物寓意的传统。

对“岁寒三友”图式缘起的专门考证进一步表明，其形成受到江南禅画与文人画的双重影响。禅门以松竹梅象喻坚贞不渝的道心，文人则以之寄托孤高自守的节操，二者在江南地区交汇，加之宗教文化

重心南倾与水墨画的发展，共同催生了三友图式。这意味着三友图在诞生之初就带有双重基因：它既是文人画的典范题材，又与禅画传统渊源颇深。文人画与禅画中的三友图式虽有相通之处，画理却不尽相同——这一差异提示我们，三友图式的早期形态并非单一来源，而是多种文化脉络交汇的产物。也正是从宋代起，松竹梅开始以“三友”的组合面貌进入卷轴画与册页，形成有别于单题花木的固定图式雏形。在这一雏形阶段，松以枝干见骨力，竹以叶梢见笔意，梅以花朵见精神，三种物象在笔墨上已经显露出各司其职的分工趋向。画史对花鸟画“托物寓意”传统的反复确认，也说明松竹梅一类题材始终在“比德–寓意”的框架内被理解和接受，其图像形态的每一次调整都未脱离这一功能定位。

4. 元代：文人笔墨的深化与图式的巩固

元代是三友图式在中国画内部走向成熟的关键阶段。宋元之际的政治变局与士人处境，使文人画的自我意识空前自觉，元代文艺复古思潮以赵孟頫为领袖，力主“作画贵有古意”，追求以书入画，将书法性用笔引入绘画，对明清书画影响深远[10]。这一思潮针对南宋以来画坛渐趋柔媚的流习，力图以复古为更新，重新确立书画创作的文化根基，“以书入画”之风由此弥漫画坛。这一思潮直接重塑了松竹梅题材的表现语言：竹石类题材经赵孟頫之手，上溯北宋文人“墨戏”传统，以飞白笔法写石、以篆籀笔意写竹，形成清劲闲雅、书画相通的范式[11]。据画史考证，赵孟頫画石引入飞白笔法，其渊源可追溯到宋宗室画家赵孟坚的墨兰画石之法，可见古木竹石一门虽以古意为标榜，实则是在前代笔墨传统上逐步积累而成。古木竹石由此从山水画中的配景独立为专门的绘画门类，为松竹题材提供了笔墨化的表现路径。

墨梅传统在同一时期得到系统整理与定型。元代墨梅承接北宋仲仁、扬无咎所创的墨梅传统，吸收元代文人画创作理念，确立了疏密有致、繁花满枝的个人图式；其形态特征、笔墨技法与图式风格，对明清梅花题材创作产生了深远影响。王冕正是这一承续过程的集中代表：其墨梅既保留北宋以来水墨写梅的文人趣味，又以鲜明的个人图式成为明清画梅者反复取法的典范。梅作为三友中唯一以花取胜的成员，其图式的确立补全了三友组合中“花”的表现维度，使松之干、竹之叶、梅之花在笔墨上各得其所。元代文人画对松竹梅单体题材的笔墨深化，客观上为三友组合图式提供了成熟的语言储备——当三种物象在画面中并置时，画家已拥有各自独立的笔法传统可供调度。宋元之际的士人画流脉在此过程中持续发育，从苏轼到郑板桥的七百年间，水墨竹石一类题材始终是士人画的重要领域，三友图式正是这一流脉中最具组合性的表达[12]。

5. 明清：院体定式与文人画的图像程式

明清两代，三友图式完成了从题材到程式的定型，其定型最早发生在宫廷院体绘画中。明初院体画家边文进(边景昭)的《三友百禽图》成作于永乐十一年(1413 年)，画面同时呈现松、竹、梅三物与百禽，采用全满式构图，工整细丽。在画面组织上，松竹梅构成岁寒主体，百禽穿插其间，“岁寒”与“繁盛”由此合成双重吉庆寓意[13]。这一作品将三友母题与“百禽”的繁盛寓意结合，代表了院体对三友图式的宫廷化改造。其风格上承北宋宫廷院体工整艳丽一脉，又融入南宋院体山水与浙派勾皴之法，显示出三友题材在明清院体中的样式化倾向。在《三友百禽图》中，松竹梅不再是文人案头的墨戏小品，而被组织进以吉祥寓意为主导的完整图式，其组合位置、比例关系与画法都趋于固定，成为后世宫廷与民间画工可资临摹的样板。

与此同时，院体与文人画之间并非此消彼长的两橛，而是存在持续的相互渗透。明代的宫廷绘画与浙派绘画既有联系又有区别，彼此影响；边景昭的花鸟画在承继宫廷院体传统的同时，融入浙派勾皴之法，本身就是这种渗透的显证。反之，院体定式也经由画谱流传与画家临摹回流到文人画创作之中，使三友图式成为两种绘画系统共同享有的图像资源。三友图式在明清的“定型”，由此并非单向的程式固

化，而是在院体与文人画的双向互动中不断获得新的形态。

与院体定型并行的，是文人画系统内部对三友图式的持续经营。明清文人画家一方面延续宋元以来松竹梅的比德传统，另一方面将三友组合纳入自身笔墨风格的试验场。就松树题材而言，历代画松图式的意象流变在明清愈发体系化，松树从经学典籍中的道德象征，演变为山水花鸟画中兼具姿态与寓意的图像母题；梅花题材则在元代图式的基础上不断繁衍，形成多种风格的墨梅谱系。在这一过程中，三友图式并未丢失其比德内核，而是形成了“比德 + 吉祥”的双重编码：一方面，松竹梅“岁寒后凋”的人格寓意在儒家比德观下持续被强调；另一方面，三友组合本身又成为长寿、坚贞、迎春的吉祥符号，在宫廷祝寿、文人雅集与节庆民俗中广泛出现。正是这种双重编码，使三友图式在中国画的文人传统与民间传统之间保持了持续的张力与活力，也让同一图式在不同接受语境中呈现出从简淡写意到工丽繁复的风格跨度：宫廷祝寿画中的三友往往工丽繁复、鸟兽毕备，文人雅集册页中的三友则多简淡疏朗、以笔墨见性情，同一母题在两种语境中各取所需、并行不悖。

6. 媒介转换：从卷轴画到器物装饰

三友图式在明清定型为图像程式之后，并未局限于卷轴画的疆域，而是迅速向器物装饰扩散，成为跨媒介的通用图像语言。明清瓷器上大量出现的松竹梅纹样即是显例，洪武、宣德时期的青花松竹梅纹执壶与盘类器，均以卷轴画中的三友组合为蓝本，以钴料在器身上重新组织画面[14]。就绘画与装饰的关系而言，青花装饰与传统绘画在职责、功能与用途上不尽相同，装饰纹样在构图时不能完全照搬传统绘画的构图，必须依据器形与工艺作出形式上的改变——这种改变本身，正是三友图式在跨媒介传播中经历的一次“图式–修正”式调整。从卷轴画到瓷器、漆器乃至建筑装饰，三友图式的语义在传播中不断叠加：在文人比德的寓意之外，又添入吉祥祈愿的世俗内涵，其接受群体也从士人扩展至更为广大的社会阶层。这一跨媒介的扩散过程，反过来印证了前文所述三友图式“比德 + 吉祥”双重编码的包容力。

7. 结语：从文人徽记到文化图式

回顾三友图式的形成与流变，可以看到一条清晰的轨迹：从《论语》“岁寒后凋”的德性隐喻，到宋代文禅交融中确立的文人图式，再到元代文人笔墨的深化巩固，最终在明清定格为中国画内部的程式化图像。每一次形态转换，都对应着创作群体与文化语境的更替——士人、禅僧、院体画家与文人画家先后成为这一母题的塑造者。三友图式的意义也随之从个体的道德自喻，沉淀为兼具比德内涵与吉祥寓意的代表性文化符号。就绘画本体而言，松、竹、梅在笔墨上的分工——干以篆籀之笔、叶以飞白之势、花以圈写之法——为这一题材提供了自我更新的形式机制；正是这种在图像内部不断累积又不断重组的能力，使三友图式始终能够在中国画的笔墨系统中获得新的表达，在不同时代的话语体系中重新焕发活力。这一演变的经验，对于理解中国传统母题画的生成逻辑，也具有方法论上的参照意义：观念先行、图像确立、笔墨深化、程式定型，几乎是中国花鸟画重要母题共同经历的完整周期，三友图式不过是其中结构最清晰、样本最完整的一例。

参考文献

[1] 吴企明. “岁寒三友图”的形象创造和文化意蕴——诗画融通史话之三[J]. 古典文学知识, 2019(1): 79-82.

[2] 李静. 亦文亦禅——“岁寒三友”图源考证[J]. 美术教育研究, 2020(3): 20-21.

[3] 李翼苗. 王冕“墨梅”绘画图式与技法研究[J]. 美术观察, 2023(11): 52-58.

[4] 克里斯托弗·S.伍德, 杨莹莹. 贡布里希《艺术与错觉: 图画再现的心理学研究》书评[J]. 美育研究, 2024(1): 195-202.

[5] 薛富兴. 魏晋自然审美之竹篇[J]. 美育学刊, 2021, 12(1): 27-35.

[6] 罗桂环. 梅史考略[J]. 自然科学史研究, 2013, 32(1): 64-71.
[7] 程国栋. 古代“松”图意象流变与清初浙江僧画黄山松稽考[J]. 南京艺术院学报(美术与设计版), 2023(5): 95-101.
[8] 王中旭. 何谓花木画?——唐宋元时期花木画之独立与兴盛[J]. 湖北美术学院学报, 2019(2): 21-30.
[9] 邓乔彬. 论文人画从北宋到南宋之变[J]. 浙江大学学报(人文社会科学版), 2005(5): 112-118.
[10] 邱江宁. 元代文艺复古思潮论[J]. 文艺研究, 2013(6): 66-75.
[11] 薛永年. 赵孟頫的古木竹石图与书画关系[J]. 中国书画, 2004(11): 176-179.
[12] 夏中义. 论士人画: 从苏轼到郑板桥——“墨石诗意”七百年[J]. 华东师范大学学报(哲学社会科学版), 2022, 54(5): 63-79+189.
[13] 郑紫乐. 《三友百禽图》的技法与构图[J]. 美术教育研究, 2022(11): 20-21.
[14] 孔铮桢. 从“岁寒三友”图看青花装饰与传统绘画的关系[J]. 陶瓷学报, 2005, 26(4): 295-301.